

Eisler János

Ornamens, ornamentum: dísz, díszítés, díszítettség

Vázlat egy készülő tanulmányhoz

■ Latin–magyar szótárunk¹ ezeket a jelentéseket hozza az 'orno' és a 'decoro' szavak mellett: „felszerel, ellát, felékesít, feldíszít (ornatus: ékes, transl. dísz ékesség); decoro: díszít, ékesít, csinosít (decor: báj, szépség, kecsesség, dísz, csín)”. Első olvasatban rokon értelmű a két fogalom: olyan cselekvést jelöl, amely kapcsolódik valamilyen tárgyhoz: díszíti, ékesíti, valamivel kiegészíti azt. Köznyelvünk szinonimaként használja a két kifejezést. Néha latinul mondja (ornamens), néha magyarul (dísz, díszítés). A *Magyar Nyelv Értelmező Szótára*² ezt írja: „ornamentika 1. (Építészetben, iparművészetben, könyvnyomdászatban stb.) díszítmény, ékítmény, ill. va-

lamely alkotás díszítőelemeinek összessége. 2. Díszítő eljárás, mód, művészet: a díszítések jellege; 'ornamentum' (valamely használati tárgyon, épületen): rajzolt, festett, mintázott valószerű vagy stilizált díszítmény, ékítmény”. A szótár példákkal is segít értelmezni a szakszerű definíciót. Előbbihez hozzáfűzi: „a barokk stílus ornamentikája zsúfoltan gazdag”; az utóbbihoz Gárdonyit idézi: „Festő szerettem volna lenni, noha csak afféle iskolai ornamentumokat festettem, mint amilyenek akkor divatoztak a rajztanításban.” Ugyancsak alapos az értelmező szótár „díszes” címszava is³. A két szócikk kelő elméleti alapot kínál első megállapításunkhoz, mely szerint a *dísz*, *díszítés*, *ornamens*, *ornamentika* szavakat mind a hétköznapi életben, mind a tudományos publikációkban többféle értelemben használjuk.

Ülünk a szobában, s ránézünk a falon látható képekre. Lehetnek ezek festmények, amelyek egy sajátosan önálló képzőművészeti műfajt képviselnek, mégis *díszként* jelennek meg a falon. Ha üres lenne fal, bizonyára hiányérzetünk volna. (A reneszánsz palota termében ezért találunk falikárpitot, s a biedermeier lakásokban ezért fedték be tapétával a csupasz falakat.) Báránnyelűek tarkítják a kék eget, a folyóhoz érve érzékeljük a hullámok ritmikus mozgását, a patakparton megpillantjuk a felszín habjait. A hegyre feltekintve az erdő fáinak törzsét és lombzatát – akár a költészet metaforáit – is értelmezhetjük a természet *díszeként*.

Hogy a díszítőművészetet mennyire nehéz önálló művészeti ággént értelmezni, annak illusztrálására elég egy pillantást vetnünk az útikönyvekre, amelyekben a nagyvárosok múzeumait jelölik. Bécsben a Kunstgewerbe Muzeumban dolgozott Riegl a XIX század végén, Londonban hasonlót az Arts and Crafts égisze alatt alapítottak. A francia nyelvterületen Musée des arts décoratifs elnevezést nyert, s bizony a mi Iparművészeti Múzeumunk

neve is hamiskásan cseng, hiszen gyűjteményei olyan remekeket rejtenek, amelyek nem az iparosított kézművesség gyári termelésének termékei. (Jobb volna a Museum of Applied Arts elnevezés!) A mai állapot ellentmondásosságának illusztrálására idézem 1902-ből az egyik legnagyobb magyar szakember, Ráth György sorait, aki az *Iparművészet könyve* című kiadvány előszavában így írt: „Fél század telt el azóta, hogy a kézművességet föl kezdték emelni arról az alacsony, tisztán ipari színvonalról, amelyre a század első fele leszállította. Ismét kapcsolatba került a művészettel, eleinte, mint annak mostohatestvére. Az előkelő »nagy művészetek« mögé helyezték, alkalmazott, iparművészetnek nevezték. A század befejezte előtt azonban hirtelen, szinte csodálatos föllendüléssel a képzőművészet többi ágának egyenrangú társává küzdötte fel magát. Kibontakozott a régi hagyományok befolyása alól, a melyek útját állták annak, hogy az óriási technikai vívmányokkal lépést tartson és az új kor *szellemét* (kiemelés tőlem) saját alkotásaival érvényre juttassa.”⁴

Vizuális élményünk létrejöttében két fontos érzékszervünknek – a látásnak és a tapintásnak – jutott fontos szerep. A tárgyakhoz közeledve a felületükön látott (oda rajzolt, festett, karcolt stb.) figurációkat és a testek alakját képező domborulatokat, a tömegszerűséget (pl. egy trébelt⁵ fémlémezt) az első pillantásra tartalom nélküli formaként érzékeljük. De első benyomásunk elmélyül, és a látvány, mint valami körülhatárolt (látószögünktől behatárolt) *kép* – a tárgy – pedig (legyen az akár a természet, akár az ember alkotta környezet része) mint domborodó relief-jelleg, mint valami szoborszerűség rögzül a tudatunkban. A két mozzanat persze nem válik el élesen egymástól – a természet „alkotásai” s az ember produktumai esetében sem.

Nos, az ornamens is részesedik a képzőművészeti tárgyak észlelésének imént megfigyelt alap-mozzanataiban. Nem véletlen, hogy a *látás és tapintás* (optisch – haptisch) dualizmusa a művészeti korok váltásainak magyarázatára is értelmezési keretet kínált (szinte „kulcsfogalom-pár”-ként használták őket), s hogy – miként később látni fogjuk – az alábbi dolgozat egyik főszereplőjének, Alois Rieglnek teóriájában is meghatározó szerephez jutott.

Hogy vonalak fantáziadús szövevényén, növények dekoratív ábrázolásán, állatok stilizált rajzán, vagy geometrikus minták sorjázásán túl miből áll a díszítettség: az alábbiakban erről lesz szó. Ahogyan ezt a XIX. szá-

zadi nagy rendszeralkotók egyike, Hegel tanította: miként a fogalmaknak, a képzőművészeti jeleknek is történetük van, azaz az ornamens (decorum) jelként történet alkalmazása is mindig változott.⁶ A képzőművészeti teóriát kifejtő művészettörténész, Richard Hamann⁷ (1879–1961) és az ornamens esztétikai-filozófiai megalapozására koncentráló Nicolai Hartmann (1882–1950) egyaránt taglalják a „kategorizálás” nehézségeit. Az alapkérdés: Mi a különbség az önálló jelentéssel rendelkező (értelmezhető) ornamentika, illetőleg az ábrázolás /kép/tárgyával szoros/abb kapcsolatot alkotó ornamentika (dekórum) között. Hamann, aki 1980-ban megjelent fejtegetéseiben⁸ megkülönbözteti egymástól a ’kultusz-képet’ és az ’élet-képet’, a képzőművészetek egyik „esztétikai alapproblémáját” ekként jellemzi: „A képi alkotások nagy része nem a szabadon alkotott,

elszigetelt képzőművészeti formákban, mint szabad művészet képződménye jut érvényre, hanem olyan használati tárgyakhoz kötődően, melyek lakó- és munkahelyekhez (tegyük hozzá: szakrális terek liturgiai tárgyaihoz – E. J.) tartozó bútorokhoz, az »iparművészet-hez«, »kézműves tárgyakhoz« kapcsolódnak, amelyek bizonyos élethelyzetekben, bizonyos tevékenységekben tűnnek fel. Ez esetben inkább a használati tárgyakhoz, a munka-térhez tartoznak. Ilyenkor a probléma nem az, hogy – éppen a művészi kivitelezés szempontjából – hozzátartoznak az illető tárgyak sajátos kinézetéhez (das Aussehen der Eigenbedeutsamkeit), és éppen esztétikailag ható hozzátételükben, kivitelezésükkel magukra vonják figyelmünket, és mi őket dísznek (Schmuck) nevezzük, hanem az, hogy miben áll a dísz *sajátságossága* a tárgy *jelentéséhez* (kiemelés tőlem, E. J.) viszonyítva: vagyis [...] a dísz mennyire szolgálja a tárgy *használtságát*. Megkönnyíti vagy nehezíti-e azt, illik-e, simul-e a tárgyhöz, amely tárgy valamely életmozzanathoz kötődik. Ezt a megfelelő elemet nevezzük a díszítés (Schmuck) dekoratív jelentésének, így lesz a dísz *dekoráció*.⁹

Forduljunk Hartmann gondolatmenetéhez: ő nagyobb ívben járja körül a kérdést.¹⁰ Nemcsak azt vizsgálja, hogy

a *vonaljáték*, a *minta*, azaz a díszítőelemek hogyan szolgálják az adott tárgy célszerű használatát, hanem azt is elemzi, hogy azok milyen viszonyban vannak a tárgy egészének művészi karakterével. Azaz Hartmann nemcsak egy műalkotás (műtárgy) konstrukciójához való illeszkedésben keresi a dekorum értelmét, hanem a tartalmi és a formai mozzanatok esztétikai összhangjának a követelményét is hangsúlyozza. Míg Hamann-nál tehát a hangsúly a 'dísz' utilitarista, alkalmazott jellegére esik (még akkor is, ha az jelentésnélküliségében függetlenedik tőle), Hartmann az ornamentalsnek – melyben a *vonaljáték*, a *minta*, térbeli *forma-fantázia* kifejeződik – egyetemesebb, magasabb rendű értelmet tulajdonít.

Termékeny elemzéseket inspiráló elmélete továbbgondolandó, még akkor is, ha sok esetben nyilvánvaló: a „dísz” egyszerű (játszi) megjelenését el lehet és el kell választani az „ornamentum” általa kimunkált fogalmától. (Ha pl. egy képkeretet absztrakt/geometrikus véset vagy faragás díszít, nyilvánvaló, hogy ilyenkor a „dísz” neutrális a kép tartalma szempontjából!) Általánosságban is elmondható – Hartmann tételével szemben –, hogy a geometrikus elemek: a vonal, a pont a kör stb. ritkán alkalmazkodnak a képi „elbeszéléshez”. Igaz, a vonal mint optikai realitás (pl. egy oszlopon) magyarázhat, árnyalhat egy formát, de ekkor a mű-egészben mint formarészlet tűnik fel, nem tartalmat értelmező bővítményként. De lépjünk túl az ornamentum-értelmezések Hamann és Hartmann által körvonalazott paradigmáján!

Az általános esztétikára és a látás történetére vonatkozhat a *formaérzékenység* vizsgálata. Közelebről az a kérdés, hogy vajon a dísz „plasztikusnak”, vagy „sík-szerűnek” érzékeljük-e? Itt kell kitérnünk, ha nagyon vázlatosan is, Gottfried Semper (1803–1879) és a vele ellentétes felfogású Alois Riegl (1858–1905) az ornamentalsre is vonatkoztatható elméleteire, melyek éles ellentétben állnak egymással. Noha Riegl már 1893-ban publikált tanulmányában¹¹ kritizálta Sempert, egy későbbi, 1900-as nagy dolgozatában¹² ismét visszatér ellenfele kritikájára.¹³

Semper a nyersanyag (Rohstoff), a technika (Technik des Werkzeugs) és a célszerűség (praktische Gebrauchszweck=Zweckgebiete) hármasságából vezeti le egy műalkotás, illetőleg egy stílus létrejöttét. Ezen megállapításai a „tárgy” anyagszerűségére és a kidolgozás technikáira vonatkoznak. Ezzel szemben Riegl a műalkotásban szellemi monásként ható rejtélyes erő, a Kunstwollen (művészi akarat) meghatározó szerepéről beszél.

Miként mondja: „Minden műalkotás a *saját művészeti nyelvét* beszél”, mely nyelv szerinte nem a Semper-féle

materiális tényezők eredménye. A semperi hármasságban megnyilatkozó funkcionalista szemlélettel Riegl már csak azért is szembefordul, mert a művészi értéket függetlennek tekinti a művészettörténeti korszakoktól, következésképpen a műalkotások ipar- és technikátörténeti környezetétől is. A semperi hármasság-elméletet ezért nem tartja alkalmasnak arra, hogy magyarázatot adjon az ornamens esztétikai értékének történeti változásaira.

Jól látható, hogy a két neves szerző egymástól eltérően értelmezi a történelmi változásokat. Semper a saját korának gyáripari alapanyagaiból (vas, üveg stb.) készült műalkotások értékelésekor nem veszi figyelembe, hogy maga az alkotás folyamata is az áruterelés részévé vált, s nem tulajdonít jelentőséget annak, hogy a nem írott történelem korszakainak kézművessége a műalkotások stílusát is meghatározó technikai feltételek mellett fejlődött ki. Gondoljunk például arra, hogyan teszik „fölslegessé” a kézműves csomózást a szövőgépek a szőnyegkészítésben, vagy hogy mennyire különböznek – esztétikailag is – a Dürer korabeli fametszeteknek a nagyipari nyomdatechnikával sokszorosított sorozatai a „háziilagosan”, a műhelyben, nyomódúcokon készült „kézműves” példányaitól. Másfelől, amikor az ornamens művészi-formai változásait Riegl a maga „látás–tapintás” (optisch–haptisch) elméletével próbálja értelmezni, nem minden esetben tud magyarázatot adni a stílusfejlődésre! Semper és Riegl: két álláspont, mely részgazságokat tartalmaz, ám ahogyan minden műalkotást a maga egyediségében kell végül is megragadnunk, ezt az elvet nem mellőzhetjük az ornamens vizsgálatának esetében sem. Az ornamentum elemzésében tehát nem elegendő annak megállapítása, hogy plasztikus (relief) vagy síkszerű „felületkitöltéssel” van-e dolgunk, s hogy milyen technika alkalmazásával jött létre. Sokkal fontosabb szempont, hogy van-e *jelentése*, ha pedig nincs, a maga jelentésnélküliségével milyen igényt elégít ki: pusztán „szemet gyönyörködtető” szerepe van-e, avagy a „horror vacui elv” (az üres tértől való irtózás készítése) alapján egyfajta általános emberi, pszichikai szükségletet hivatott-e kielégíteni?

Tájékozódhatunk az ornamens kérdésében abból a szempontból is, hogy az alkalmazás felületétől függően milyen technikával készült. Lehet véset (ötvös-díztárgyon), lehet szöveget keretező festés, lehet faragás akár fában, akár kőben (pl. egy csanak peremén, vagy egy oszlopfejezeten), de lehet merőben arabeszk (figuratív rajzot kiegészítendő, vagy geometrikus mintát formázó, például csomózással készült szőnyegen). Ám az első pillanatban pusztán technikai szempontúnak tűnő osztályozás sem „védett” a történetfilozófiai, illetőleg művészetelméleti

teóriákkal szemben. Szemléletes példát kínálhat ehhez a XX. század egyik nagy hatású német művészettörténésze, Wilhelm Worringernek (1861–1965) a munkássága.

Worringer bizonyos értelemben Riegl nyomán halad. Igaz, R. Vischnernek Bizánca vonatkozó megállapításait módosítva, de Bizánc művészetének alapvonásait ő is a *síkszerű dekorativitás*ban látja. Ez tulajdonképpen megfelelne a Riegl alapozta „látás–tapintás” kategóriáknak, de Worringer új irányt jelöl ki e probléma tanulmányozásához. Amikor arról beszél, hogy Bizánc nemcsak a hellenizmus kultúráját, hanem a népvándorlás népeinek hagyományait is örökíti és továbbadja, a síkszerű ábrázolás előszeretettel a germán nép – általa konstansnak tekintett – etnikai sajátosságaiból vezeti le. S az etnikum fogalma itt már nem pusztán sajátos (sajátos) esztétikai érzékenységre, hanem a mitológiai és a vallásos világkép legmarkánsabb megkülönböztető jegyeire is utal. A (germán) Észak művészete Worringer szerint annak a népnek a szellemi alkatát fejezi ki, amelynek istene – az antikvitas mitológiáinak antropomorfiáival szemben – az erdőben rejtezik, s akit csak a transzcendens gondolkodás és az annak megfelelő absztrakt művészet képes megragadni. Ezért van az, hogy az északi művészet nagyobb mértékben absztrahál, mint a mediterráneum,

hiszen erre pszichikai alkata készíti. Worringer szemében már a gótika is a par excellence absztrakt és expresszív művészetszemlélet terméke. Ez ugyan csak részgazság, de ha például a gótikus boltozat háló- és csillagszerkezeteire tekintünk, vagy a mérművek¹⁴ valóban (még szerkesztésében is) geometrizáló variabilitására, kétségtelen, hogy a vonal és a vonalhálóval létrejövő felület kitöltése sík jellegű. Ellenpélda a déli területeken használt kazettás mennyezet, mely egyre plasztikusabb keretezésével és mélységével valóban a „haptisch” (tapintással érzékelhető) kategóriáját látszik erősíteni. Az antik nyomán haladó építészet még dekorativitásában is organikus szemléletű – lásd például a girlandok (koszorúk, virágfüzérék) nagymérvű használatát! –, míg Észak gótikus szerkezetein a pillérköteg vizuális megjelenése is vonalas, sőt a gótikus betűbe foglalt (beírt) állat- vagy emberalak is kontúrozott, rajzos/vonalas természetű. Az északi síkszerű dekorativitás tehát ellentéte a déli tömegszerűségnek és plaszticitásnak – állítja Worringer. (Nem volt szerencsés, hogy bevonta az északi ember spekulatív absztraháló és expresszíven megélt formaérzékelésébe a „rassz” fogalmát, aminek aztán súlyos következményei lettek a német nemzetiszocialisták által vezényelt irtó hadjáratokban.)

Henri Focillon (1881–1943) előbb hazájában, francia nyelvterületen, majd táguló körökben fejtette ki hatását a formák életének vizsgálatával, majd nemzetközileg is elismert tudósa lett a Nyugat művészetének.¹⁵ Nem kerülhette el a figyelmét az ornamentum problematikája sem. Ezt írta: „[...] még ha csupán egyszerű, lineáris sémákat veszünk is szemügyre (ti. a művészetekben), óhatatlanul a formák hatalmas mozgását tapasztaljuk. Rendkívüli erővel törnek megvalósulásra.” Olyan, mint a nyelv: „[...] egy előreláthatatlan esemény [...] egy lökés [...] megintgatja az egyensúlyt, és a történeti adottságokon kívül és felül álló erővel a legkülönösebb romboló, elváltoztató és feltaláló folyamatokat indítja meg. Ha [...] átlépünk azokba a magasabb régiókba, ahol a nyelv esztétikai értékekkel gazdagodik [...] igazolódni látjuk [...] a fentebb megfogalmazott elvet, amelynek következményeit még gyakran fogjuk tapasztalni vizsgálódásaink folyamán: a jel valamit jelent, ám mihelyt formává válik, arra törekszik, hogy *önmagát* jelentse, megteremtí a maga új jelentését, tartalmat keres magának, és nyelvi minták összekapcsolása, felbontása révén megifjodott életet önt belé.”¹⁶ Esetünkben – tehát a képzőművészet vonatkozásában – azt jelenti ez, hogy a díszítőmotívumok mintegy „morfológiai egységgé” összekapcsolódva válhatnak sajátos, önálló jelentésű ornamentummá.

A betű még nem szólal meg, hanggá csak akkor válik, ha egyezményes jel szerepét tölti be. A betűformáktól, mint rajzolt formáktól *független* a hang képzése. A betűvel kifejezett hang még csak hangulatot, indulatot, érzést fejezhet ki: jelentést csak a szó révén nyerhet. Az ornamens legkisebb részei: a pont, a (görbe vagy egyenes) vonal, a kör – önmagukban is – hordozhatnak kifejező erőt, a vonal feszes tartást, a kör mintegy változékony hullámzó érzésvilágot indukálhat, ám magasabb egységbe kell szerveződniük, hogy önálló esztétikai jelentésük legyen.

A sűrűsödő vonalak bizonytalanságot, káoszt, zavarodottságot keltenek, a magában álló kör befejezettséget, nyugalmat, körülhatároltságot jelent. A reneszánsz ajtókeretre kifaragott koszorú (girland) a harcosok életének ünnepélyes pillanatát idézi: a győztesek díszítették a diadalszekeret virágfüzérrel. Analóg értelemben a templomba vagy palotába nyíló ajtó keretére felfutó növényi dísz hirdeti az ünnepi alkalmakat.

Kiváló példa a firenzei Battistero harmadik, ún. Ghiberti-féle kapujának keretelése. Nyilvánvaló, hogy a gótikus vagy reneszánsz ivókehely trébelt gyümölcsdísz funkcionális kapcsolat-

ban van a kehely tartalmával, kiegészíti annak formáját, de egyben jelentését is: arra utal, hogy benne gyümölcsből, szőlőből készült ital van. Az egyiptomi edényen a körkörös spirálnak nincs tartalmi vonatkozása, mégis elmélyíti a felület anyagszerűségét azáltal, hogy jelzi, nem tűr vákuumot a természet domborúsága. A luxori templom udvarában, az oszlopteremben a hatalmas oszloptörzsek és fejezetek valójában stilizált fatörzsek. A thébai Chaemhet sír figuráin, valamint a Karnaki Amon templom pylonjának¹⁷ hatalmas felületén közelnézetben a király (III. Thutmoszisz) testének kontúrjai jelzik a figura életszerűségét, elvonatkoztatják azt a fal üres felületiségétől. A görög oszlop is „vonalkázott” díszítettségével nyeri el elkülönülő önállóságát, tudniillik a sima oszloptörzs látványa különben beleolvadna a homlokzatba. A *metopé*¹⁸ stilizáltan utal arra, hogy helyén eredetileg faszerkezet volt. A népvándorlás korából számos olyan poncolással¹⁹ díszített, folyadékot tartalmazó edény ismert, amelyen a kör alaknak nincs semmi jelentése, alkalmazása mégis „élőbbé” teszi a tárgyat. A dekoratív „részek” valami módon hozzáadnak valamit az egészhez, s a szemnek azzal okoznak örömet, hogy szabályosságukkal, szimetriájukkal nyugalmat sugároznak. A barokkban templomhomlokzatok szélein megformált *voluta*²⁰ a homlokzat kiegészítője. Ha elbontjuk, az épület szerkezete akkor sem sérül. Amikor Loos Amerikából (Chicagóból) hazatérve hadat üzent az ornamensnek, nem csupasította le az épületet, csupán egy más építési koncepciót követett: a szerkezet funkciójának elsődlegességét vallotta. Így a korábban „királycsináló” ornamens elvész, s ez az esemény egy egészen új építési gondolkodásnak nyit utat. Ennek ellenére a klasszicizáló ízlésű Walter Gropius 1926-ban olyan homlokzatot épített Dessauban, amelynek vizuális hatása túlmutat a funkcionalitás elvén. Az elvékonyított vaskeretek közé feszülő téglányt középen felező, vízszintesen billenthető ablakok nyitott helyzetben az őket érő napfény hatására mintegy dekoratív rácsot alkotnak a felületen. Ez a megoldás feltűnően különbözik Mies van der Rohe később, immár az USA-ban felhúzott magasházainak homlokzataitól, amelyek csakis a szerkezetet hajlandók érzékeltetni. Mies ars poeticája szerint: „Weniger ist mehr”.

Igaz, egyik kései művén – purizmusa ellenére – ő is remek raszteres²¹ beosztással, a homlokzat attikával²² történő lezárásával teszi tagolttá a hatalmas épülettömeget (Chicago, Convention Hall, 1953, modell). A Panam Buildingnél (New York, 1963) Gropius sem mond le a díszítőelemekről. A finom változtatásokkal egybefogott szinteken kialakított nyílászárók méreteinek változtatásával elegánsan dekorálja a hatalmas – 49 emelet magasságú – homlokzatot.

Hogy egy, a középkorban hatalmasnak számító templomhomlokzaton mily meglepő módon válik a szőnyegszerűen behintett főhomlokzat díszítő ornamensnek látszó figuratív sorozata tartalmi jelentést hordozóvá, azt a legszemléletesebben talán a vlagyimiri Szent Dimitrij katedrális bizonyítja. Itt a növény- és állatalakzatok közé bújtatott, szinte rejtőzködő alakok a Deészisz²³ kompozíciójához igazodnak. E megoldás eredetisége abban rejlik, hogy a hármas homlokzat kettős pálcattaggal²⁴ keretelt, tehát tagolt, és vakárkád fölé emelkedik, amelynek oszlopai között ülő proféták alakjai rejtőznek. Így ez a talpazatelőke a föléje emelkedő homlokzati falat is mintegy a saját szerkezetébe

emeli. Ismét egy példa az ornamentika paradox, kettős jellegéről: dísz a síkban, amely azonban rétegzett tartalmakat mutat be. (Az egészhez kapcsolódó rész mint kiegészítő elem ahhoz hasonlóan „működik” itt, ahogyan a zenei kompozíciókban. Ld. Szabolcsi Bence tanulmányát kötetünkben!²⁵)

A geometriai háló leginkább a keleti szőnyegekben és néha az épülethomlokzatok borításán használt motívum. Előző esetben – különösen imaszőnyegek keretelésén és a tükör belső szerkesztésén – jól látható, hogy az nem más, mint síkba terített épületrész: oszlopoktól elválasztott imafülke; de például a Lorschei kapu homlokzatára felvitt, élükre állított négyzetek – talán tető vagy padlóminták? – az épület egy fontos részére hívják fel a figyelmünket. És vajon miért alakult úgy, hogy az antikvitás padlómozaikjaiból (mitológiai és állatjelenetek) az ókeresztény rotundákban,²⁶ római templomok kupolabelsőin (például Santa Constanza), halhatatlanság-motívumok, szimbolikus növényábrázolások között szüretelés közbeni amorettek lettek, melyek a szent liturgiához kapcsolhatók?

A „harmonikus” szerkesztés kimagaslóan gyönyörű példájára mutathatunk a honfoglalási anyagban talált ún. tarsolylemezeknél! Nézzük meg a Galgóci, illetve a Szolnok-Strázsahalm-i lelet részeinek folyondárszerűen egymáshoz kapcsolt, ugyanakkor a keretbe (kistáska területéhez) tökéletesen illeszkedő elrendezését! A „magasrendű művészi képességet” László Gyula abban látja²⁷, hogy a készítő a „keze ügyébe került mintákat dús képzelettel szedi szét, rakja össze, változtatja, ahogy éppen a tárgy (ez lehet a kompozíció is) alakja megkívánja... Tökéletesen mindegy, hogy vajon emberalakokról van-e szó, vagy virágmintákról.”

Valóban, Galgócon a „bekerített” dús magból kinövő levél-mintázat szőnyegszerű kontinuitásban terül szét, de már a Szolnok-Strázsahalm-i dísz tárgy egy nézőpontot feltételező kompozíció, ahol – nem véletlen! – kiemelkedően jelentőssé válik egy több elemből összerakott motívum: a mag, a volutás levelek, majd tüske-hegyes „kacsok”. (Alatta-fölötte még egy-egy ilyen „organikus” teljességet megközelítő mintázat, a többi darabjaira szétbontott részlet. Tehát az egészre utaló mag a főhelyre helyezve!)

Az olvasó persze jogos kritikával élhet a fenti gondolatársításokkal szemben. Vajon nem az absztrakt, azaz non-figuratív, tárgyatlan, modern művészeten iskolázott szem lát bele a formai elemekbe tartalmi-értelmezési lehetőségeket? Vajon nem a XIX. századból itt maradt „tartalom és forma” dialektikájának elméletét alkalmazza-e a fenti ornamensteóriájára a szerző?

Nem erről van szó. Az ornamentum akár sík-, akár reliefszerű, alapsajátságában megjelenik a „szimmetria” a „ritmus” és „arány”, melyek a homo sapiens külvilágra irányuló megismerésének alapmozzanatai.²⁸ Nos, az ornamentum eme három szemléleti feltétele már adott az emberi megismerés legelső, még nem teljesen kifejlett stádiumában is, így mindenfajta díszítményben elemi esztétikai tapasztalatok érhetők tetten. Meglehet, számos ornamens esztétikai minősége csak az általánosságban vett kellemesig jut el: az újkori művészetben ugyanakkor a díszítő motívumok játszi (vagy fantáziadús) egymásba fonódása olyan esztétikai többletet eredményez, amelynek fontos szerepe lehet a szemlélő művészi élményének kialakulásában. Csak ha minden egyes ornamentumot konkrétan elemzünk, akkor remélhető, hogy a szakirodalomból megismerhető, látszólag egymást kioltó megközelítések mindegyike hozzáad valamit az ornamentum megértéséhez.

Megfigyelhetjük, hogy az ornamensre vonatkozó klasszikus megállapítások többnyire a mű genetikájára és funk-

ciójára irányultak. Az ornamentalsnek mint szerkezetnek a vizsgálata csak egy önálló tanulmányban végezhető el.

Végére értünk gondolatmenetünknek. A díszítettség elemeiből – pont, kör, vonal, hullámvonal – indultunk el. Láttuk, hogy minden stilizált forma hozzáad valamit ahhoz az alaphoz, amire applikálják, sőt értelmezi is azt. Ez a „hozzá-adás” azonban nem csupán kvantitatív gazdagodást jelent. Ha az ornamentals elérkezik önmaga teljességéhez, telítettségéhez, akkor már új minőséggel van dolgunk. Azt is mondhatjuk, hogy a díszítőelemek révén a műalkotás étellel telítődik, mégpedig csak a természeti formák végtelen gazdagságában megismerhető étellel. Hiszen a természet is fölöslegben termeli, alkotja, nyújtja a formákat: gondoljunk a mezők fűrengetegére, az erdők aljnövényzetére, színes madártollakra, a szarvasok sokágú agancsaira, a sejhálózatunk milliós tartalékaira, agysejtjeink milliárdos készletére, vagy akár bőrünk hámlásának halmazaira, a koponyánkat borító hajerdőre. Ha lemondanánk az ornamentals tartalmi és formai lehetőségeiről, szegényebb lenne a világunk.

JEGYZETEK

- 1 GYÖRKÖSY Alajos: *Latin–magyar kézisztár*. Bp., Akadémiai, 1986.
- 2 *A magyar nyelv értelmező szótára*, Bp., Akadémiai, 1966, V., 413.
- 3 *I. m. I.*, 1022–1023.
- 4 *Az iparművészet könyve*. Szerk. RÁTH György, I. Bp., Atheneum, 1902. V.
- 5 Kalapáccsal domborított.
- 6 Az ornamentals történetének nagyjából külföldi szakirodalma van, de felhívjuk olvasóink figyelmét VOIT Pál *Régi magyar otthonok* című kitűnő könyvére, amely bizonyítja, hogy a díszítőművészet talán legbensőségesebb helyén, a családi otthonban a magyarországi díszítőművészet európai színvonalú volt az ún. alkalmazott művészet terén.
- 7 *Theorie der bildenden Künste*. Berlin, Akademie Verlag, 22.
- 8 *I. m.*
- 9 *I. m.* 22.
- 10 HARTMANN, Nikolai: *Esztétika*. Ford. BONYHAI Gábor. Bp., Magyar Helikon, 1977, 207–209.
- 11 *Stilfragen Grundlegung zu einer Geschichte des Ornamentik*. Berlin, Siemens. 1983.
- 12 *Naturwerk und Kunstwerk*, Wien, GESAMMELTE SCHRIFTEN, 1926.
- 13 A magyar közönség számára több kitűnő dolgozat áll rendelkezésre, melyet két magyarra fordított Riegl-tanulmánykötethez készítettek olyan kitűnő szakemberek, mint Radnóti Sándor, Szilágyi János György, majd, az utóbb megjelentetett válogatáshoz írt utószóban, Beke László.
- 14 Mérmű: a német *Masswerk* szó szerinti fordítása. Pontos szabályok szerint megszerkesztett geometrikus körács. Megjelenik ablaknyílásokon, mellvédelen, és falfelület tagolására. Jellemző formaeleme a három, négy vagy több karélyos ív.
- 15 FOÇILLON, Henri: *Vie des Formes*. Presses Universitaires de France, 1943, uő: *Art d'Occident. Le moyen age roman et gothique*. Paris, Librairie Armand Colin, 1963.
- 16 FOÇILLON *i. m.* *A formák világa*. Ford. VAJDA András. Bp., Gondolat, 1982, 14–15.
- 17 Pylon: Az ókori Egyiptomban a templom bejáratát hangsúlyozó téglány alakú, díszített falsíkú nagy felületű, masszív kaputorony. A kapu két oldalán épült szimmetrikus elrendezésben.
- 18 Dór templomok párkányfrízében négyzet alakú, domborműves mező.
- 19 Poncolás: az ötvöstárgyak felületét ismétlődő motívumokkal díszítő eljárás.
- 20 Voluta: csiga alakú dísz.
- 21 Raszteres: pontrácsos, ponthálózatos.
- 22 Attika: az épület főpárkánya fölötti mellvédszerű fal, mely lehet tömör vagy áttört jellegű, díszítőelemeszerű.
- 23 Deészisz: „Könyörgés”, bizánci képtípus, amely Krisztust Mária és Keresztelő János között ábrázolja.
- 24 Pálcstag: lábazat domború kiképzésű díszítőeleme.
- 25 SZABOLCSI Bence: *A zenei ékesítés európai körzetei. = Válogatott írásai*. Bp., Tiptex, 2003. 120–137.
- 26 Kör alakú épület, körbástya.
- 27 LÁSZLÓ Gyula: *A honfoglaló magyar nép élete*. Bp., Múzsák, 1944, 402.
- 28 LUKÁCS György: *Az esztétikum sajátossága*. Bp., Akadémiai, II., (különösen az *Iparművészet* c. fejezet 425–439); GEHLEN, Arnold: *Az ember természete és helye a világban*. Bp., Gondolat, 1976.